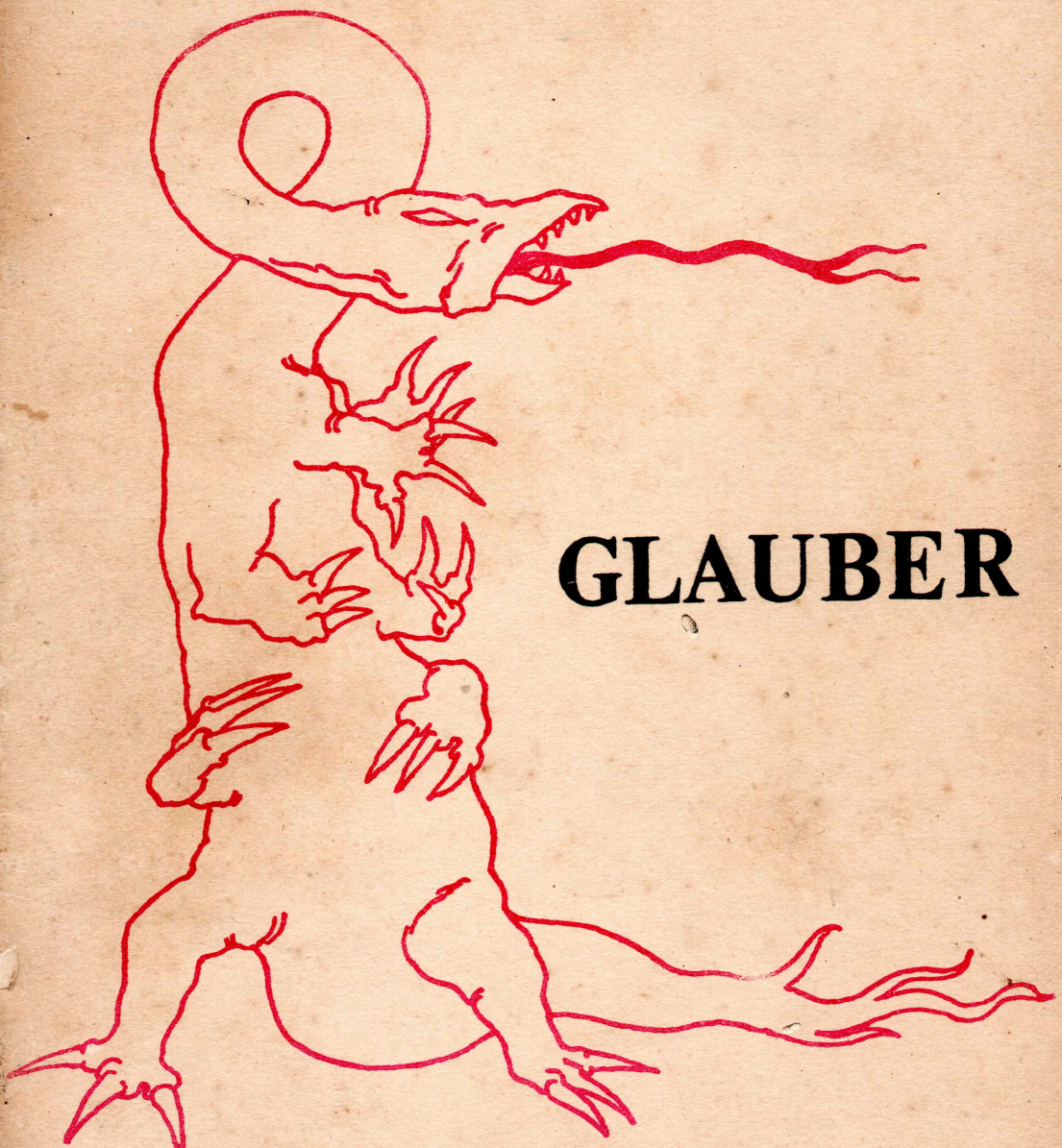
323

CADERNO DE CINEMA IV



GLAUBER

DEPT DE CINEMA DO D A. LUPE COTRIM
ECA-USP

CENTRO EDUCACIONAL JEAN PIAGET
Rua Boa Vista Nº 28/30 Brotas
Salvador - Bahia

BIOGRAFIA

"A BAHIA CONTRA O XERIFE"

Quando Glauber Rocha nasceu em Vitória da Conquista (Bahia), no dia 14 de março de 1938, a fazenda de seu avô em Carfanaum não existia mais. Mas ela havia servido de esconderijo a jagunços e pistoleiros e histórias de matadores povoaram a infância do menino que, anos depois, em Salvador, - fundava o "Clube do Western" onde êle era o xerife, isto é, o presidente. Além de xerife, Glauber escrevia contos, dirigia um grupo de renovação artística, interessava-se por teatro e dirigia a reportagem policial - do "Jornal da Bahia". "Os crimes sangrentos faziam - Glauber vibrar", conta um repórter que trabalhou com êle na época. Em 1959, já escrevendo em revistas e - jornais do Rio e dirigindo o suplemento literário do "Diário de Notícias", Glauber usou a sobra de filmes do primeiro longa-metragem baiano - "Redenção" de Roberto Pires - e com mais 60.000 cruzeiros velhos fêz seu primeiro curto, "O Pátio", de catorze minutos.

Muita gente vaiou o filme na primeira exibição, mas o crítico baiano Valter da Silveira classificou a experiência de "onírica e surrealista" e lamentou que o segundo curto de Glauber "A Cruz na Praça", nunca tivesse passado do copião. "Êle não teve reconhecimento - aqui", lembra Valter da Silveira. Salvador se lembra - de Glauber como o meninão - falador e cabeludo, que nunca usara um terno até o dia em que se casou, em 1958, - com a atriz Helena Inês, na Igreja dos Aflitos, com música tocada pela Orquestra da Universidade da Bahia.

Interrompeu seu curso de Direito, foi coordenador de produção de "A Grande Feira"

FILMES

1958 "O Pátio" (curta-metragem); 1959 "Cruz na Praça", (curta-metragem interrompido); 1961 "Barravento" (lon

ga metragem); 1963 "Deus e o Diabo na Terra do Sol" - (longa-metragem); 1967 "Terra em transe" (longa-metragem); 1968 "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro" (longa-metragem); 1969 "O Leão das Sete Cabeças" - (longa-metragem); 1970 "Cabeças Cortadas" (longa- metragem). Além disso, realizou em 1968 uma experiência (até agora inacabada) de longa-metragem em 16 mm, - "O Câncer". Em 1963, lançou o livro "Revisão Crítica do Cinema Brasileiro" e seus roteiros, têm sido publicados no Brasil e no estrangeiro.

GLAUBER:

"Depois de conhecer Nelson Pereira dos Santos, encarei a possibilidade de fazer um filme no Brasil. Entre "Pátio" e "Cruz" fui estagiário de Nelson no Rio.- Vim da Bahia quando êle filmava "Rio Zona Norte". Durante a montagem de "Barravento" êle me influenciou e me formou tècnicamente. Se alguém teve influência na minha vida cinematográfica, êste foi Nelson. Mesmo se - não tenho afinidades de estilo com êle, teve um papel decisivo na minha vida. - Aliás, Nelson teve importância em todo movimento do Cinema Novo, mas, é preciso - dizer também que, essa importância não deve ser vista como uma ação direta de Nelson. Êle não faz conferências e não escreve artigos. Trata-se mais de uma - influência subterrânea; êle é a consciência do nosso - grupo. Foi êle quem fêz o primeiro filme independente do ponto de vista da produção "Rio 40 Graus" (1954) e aí encontramos as primeiras posições políticas frente à situação colonial do Brasil. Êle tornou-se, apesar de si mesmo, apesar de sua negligência, um líder, uma espécie de inspirador e ainda - hoje, mediador entre os contrários. Sempre que surge - uma crise no meio do Cinema Novo, êle exerce papel humano e eficaz".

CURTA-METRAGENS E DOCUMENTÁRIOS

GLAUBER:

"Pátio"(1958) e "Cruz Na Praça" (1959) são os dois - primeiros, sendo que "Cruz" não terminei, pois quando - vi o material montado, compreendi que essas idéias já não funcionavam mais, que minha concepção estética tinha sido transtornada."

Mencionaram outro curta metragem seu ...!

GLAU...

"Não é meu, êm um curta metragem que produzi, chama se "Rampa", e que foi dirigido por Paulino dos Santos autor de "Barravento". No entanto, entre "Deus e o - Diabo" e "Terra em transe", fiz dois documentários, um em côres sôbre o Amazonas - (dezembro/65) e outro com som direto sôbre as eleições políticas no Maranhão, que é também uma região do Amazonas (fevereiro/66). O filme sôbre o Amazonas é - completamente falho; era o meu primeiro ensaio em côres. Cheguei no Amazonas - com uma idéia pré-concebida e descobri que não existia- a Amazônia lendária e mágica, a Amazônia dos crocodilos, dos tigres, dos índios, etc... Outro filme é uma reportagem sôbre as eleições- de um governador no Maranhão, que é muito importante para mim porque foi filmado com som direto e foi uma experiência vivida para "Terra em Transe", pois eu participei das etapas de uma campanha eleitoral; podemos ver trechos dêsse material em "Terra em Transe"; um carro prêto que entra no meio da multidão no momento da eleição de Vieira, um comício de jovens ..."

Além disso você encenava poemas ?

GLAUBER:

"Eu havia organizado um grupo de teatro com amigos- brasileiros, um poeta, Perez, um cenarista, Neto, e também Paulo Gil Soares que

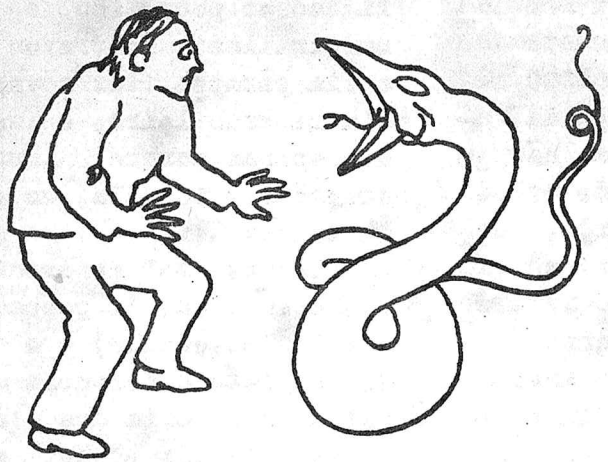
há muito tempo fas comigo- jornalismo, teatro e cinema (foi cenógragrafo de "Deus e o Diabo" e "Terra em Transe"). No começo, nós queríamos encenar tragé - dias gregas, mas achamos - difícil e também pouco adequado às circunstâncias. - Encenamos então poemas. Era época em que o Brasil vivia uma loucura poética. - Não temos romancistas muito bons, mas temos grandes poetas. Fizemos espetáculos dialogando e dramatizando poemas. Mas as representações foram suspensas pela censura."

Quando foi isso ?

GLAUBER:

"Foi em 59, antes da - filmagem de "Pátio", mas era no mesmo espírito dêsse filme, quer dizer, um espírito de vanguarda, muito anticlerical e a interdição nos apanhou por motivos religiosos e morais, não políticos.

"No começo do cinema novo, lembro-me muito bem - que, minha amizade por Hirzman se devia ao fato de - que êle gostava de Einstein. Êle era engenheiro, matemático, tinha tôdas as teorias de Einstein na ponta da língua. Seu primeiro filme "A Pedreira de São Diogo", um curta-metragem, era a aplicação das idéias de - Einstein. E lembro-me que, quando Sarraceni juntou- se ao grupo, como êle gostava do cinema italiano, Rosselini, Visconti, Fellini, nós dizíamos:- êsse aí não entende Einstein. Eu era muito radical, "Pátio" é um - filme feito de metamorfoses, de símbolos, de montagem - dialética. Quando eu quis - filmar "Barravento", compreendi que muitas dessas teorias haviam criado em mim idéias esquemáticas e quis me libertar, porque era uma mitologia einsteiniana não digerida. "Barravento" foi feito num outro espírito, - mais direto, mais verdadeiro, cheguei mesmo a registrar a música negra ao vivo. É um filme mais perto da realidade porque já tínhamos visto nessa época "Roma Cidade Aberta" e "Paisa" e a descoberta de Rosselini- através dêsses dois filmes era uma espécie de anti-einsteinismo.



BARRAVENTO

Glauber pegou "Barravento" pela metade: o filme - devia ser feito por Luís Paulino, que brigou com o produtor e abandonou o projeto. "O material filmado- não era dos melhores", diz o ator Othon Bastos, ".. e Glauber fêz a montagem sem pé nem cabeça porque não tinha jeito mesmo". Essa montagem provocou porém crítica entusiástica do inglês Richard Roud, que levou "Barravento" para o Festival de Cinema de Londres em 63. "Imaginem o - inimaginável" escreveu Roud, "uma combinação do "La - Terra Trema"- de Visconti e do "Tabu" de Murnau". Concluiu o crítico inglês dizendo que a fôrça de "Barravento" vem "..da complexidade com que o diretor responde ao conflito entre fôrças velhas e novas no Brasil".

Como você vê seus outros filmes em relação a "Barravento" ?

GLAUBER:

"Barravento" não é realmente um filme meu, eu o

fis quase por acaso. Êle foi iniciado por outro diretor, José Paulino dos Santos; depois de um acidente de filmagem eu tive que continuar o filme: escrevi o argumento, e filmei bem depressa com um orçamento de 3.000 dólares e 6.000 ms. de película. Em seguida, quando vi o material não gostei e o deixei de lado. Oito mêses mais tarde, Nelson Pereira dos Santos viu os copiões e achou interessante. Nós recomeçamos a construir o filme. Mas, é realmente um filme inacabado, muito primário na sua construção. Existem, na sua origem, idéias que eu não soube desenvolver. Alguns elementos em "Barravento" ainda me preocupam, o fatalismo místico, a agitação política e as relações entre a poesia e o lirismo, uma relação complexa num mundo ainda bárbaro. Era o mundo dos negros. Para mim "Barravento" não é mais do que uma tentativa cinematográfica, uma experiência de amador".

Glauber Rocha filmou ... "Barravento" na Bahia, em 1959, mas o montou sòmente em 1961, isto é, depois da apresentação de "A Grande Feira". Embora participante do movimento "ida ao povo", ligado ao populismo e ao marginalismo, "Barravento" abria perspectivas novas ao cinema brasileiro, e isso não apenas porque surgia com tôda evidência, um grande talento.

"Barravento" apresenta uma comunidade de pescadores (o Buraquinho) e o que de imediato diferencia o filme da maioria dos anteriores citados é que, embora esteja à margem da evolução do país, as personagens apresentadas não são marginais dentro da comunidade: tôdas têm sua função; os homens trabalham na pesca, enquanto que as mulheres se dedicam aos trabalhos domésticos ou à religião. E isso era uma total novidade quando "Barravento" apareceu. Uma exceção: a personagem principal Firmino (Antonio Pitanga), motor do conflito do barravento social que subverterá a vida da comunidade. Os pescadores trabalham com uma rêde cujo aluguel representa mais ou menos noventa por cento da pesca. Quase nada sobra para a população de Buraquinho. Além disso, a rêde está velha e esburacada, o peixe foge, os pescadores pleiteiam uma nova. O proprietário, insatisfeito com o rendimento de sua rêde, tira-a dos pescadores, que voltam a trabalhar de janga da e tarrafa. Aruã (Aldo Teixeira) acha que se deveria resolver a situação no peito, mas a sua cega obediência ao Mestre (Lídio Silva) o impede de agir por conta própria. O mestre luta para que a comunidade não se modifique, e espera que a solução venha não dos homens,

mas sim de Iemanjá, protetora de Aruã.

O enrêdo de "Barravento" é uma questão política, e trata-se de uma política de cúpula. Se tanta importância foi dada às personagens de Firmino e Aruã é porque sua estrutura e as relações que mantêm no filme, com a comunidade, são equivalentes à estrutura de um comportamento fundamental na vida política brasileira, independentemente das ideologias, da esquerda ou da direita: o populismo. O povo, proletariado e pequena burguesia, sem fôrça para delinear uma ação própria e agir com um comportamento autônomo, entrega-se a um líder de quem espera as palavras de ordem e as soluções; o líder em

tôrno do qual se aglomeram átomos sociais, os indivíduos adquirem feição carismática. "Barravento" exprime perfeitamente a situação da pequena burguesia que, nas palavras de Francisco Weffort, "só pode aparecer, manifestar-se como classe no momento mesmo em que aparece como massa devotada a um chefe". As análises feitas por êsse sociólogo sôbre Ademar de Barros e Jânio Quadros são perfeitamente aplicáveis, guardadas as devidas proporções, a Firmino ou Aruã. Êsse comportamento popular encontra uma de suas raízes no govêrno Getúlio Vargas, pois, conforme Luciano Martins, " o Estado-Protetor via de regra tendia a absorver as reivindicações antes que elas o condenassem e pudessem, assim, expressar-se de uma forma politicamente organizada".

A atuação de Firmino e, depois da desmitificação de Aruã, bem longe de representar uma evolução política - popular, contribuem para um esvaziamento político do povo. Firmino e Aruã têm o papel do estado-protetor que, prevenindo as reivindicações populares, as impede de tomar uma forma organizada e política, evitando que o povo se torne em centro de decisão.

A importância fundamental de "Barravento" na história do cinema brasileiro, vem do fato de que é o filme - e continua sendo um dos raros - que captou aspectos essenciais da atual sociedade brasileira; um filme cuja estrutura transpõe para o plano da arte - uma das estruturas da sociedade em que o filme se insere. Tenho certeza de que Glauber Rocha, ao fazer o roteiro, a filmagem e a montagem dêsse filme não percebeu o quão profundamente - seu trabalho expressava a sociedade brasileira. É por isso que o filme não apresenta qualquer ponto de vista crítico sôbre êsse fenômeno. Antes pelo contrário, Glauber Rocha viu e continua provàvelmente vendo, ao realizar "Deus e o Diabo"um revolucionário em Firmino.

Êsse fato mostra que pode - haver contradições bastante profundas entre a estrutura de uma obra e o conteúdo - que conscientemente o autor quis pôr nela.

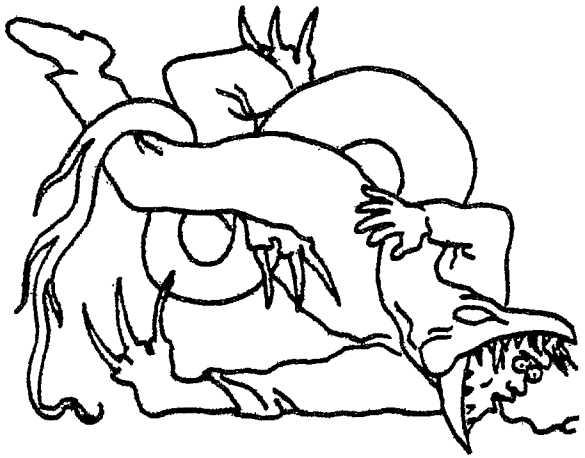
Mas não importa - o filme, embora feito aos trancos e barrancos, é uma das mais extraordinárias intuições que o cineasta brasileiro já teve. Com "Barravento", o cinema já não - apresenta apenas problemas epidérmicos, embora graves da sociedade brasileira,mas atinge estruturas profundas. Falta ainda adquirir uma consciência crítica dessas estruturas.

GLAUBER:

"Barravento" conta a história da luta entre as seitas afro-brasileiras, ou seja, a religião dos negros - no Brasil (macumba, candomblé ou xangô) ainda tão terrìvelmente viva, e o progresso moderno, representado por um negro de nome Firmino, o qual, depois de algum tempo volta da capital para o vilarejo natal. Firmino é o que hoje classificamos como um progressista; e, mal chegado, não pode - evitar um choque com a " magia" que paraliza a vida do vilarejo e que determina o seu atraso econômico e cultural.

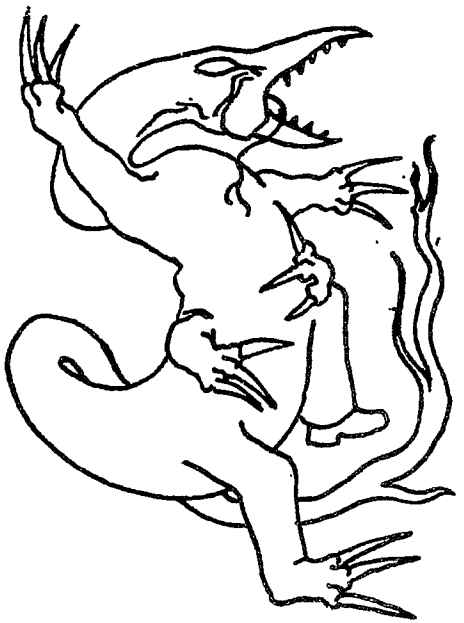
No vilarejo, a magia gira principalmente em tôrno de um jovem negro belíssimo, o qual justamente por ser belo, é considerado um deus, devendo segundo as tradições permanecer virgem. Firmino, portanto, trama a perda da virgindade de seu adversário; conseguindo, terá também demonstrado que se trata não mais de um deus,- mas de um homem como todos os outros. Paralelamente a esta ação de desmitificação desenvolve-se uma segunda - estória-: uma jovem mulata é pouco a pouco enredada pela magia e, por fim, num ritual solene, iniciada. Tudo terminará, entretanto, com a vitória do progresso sôbre o tenebroso mundo mágico. O deus deixa-se seduzir por uma belíssima negra,instigado por Firmino; a jovem

mulata, depois de ser iniciada, libera-se dessa iniciação e torna-se uma simples operária. É verdade - que a sedutora do deus se mata, aterrorizada e cheia de remorsos; mas libertado da magia, o vilarejo também se libertará da servidão econômica. A trama é complicada e, seja como fôr, não pode dar uma idéia adequada do filme, certamente um dos mais bonitos que vi ùltimamente. A estória que contém poderia dar a idéia de um filme extraordinàriamente progressista; trata-se, pelo contrário, de uma obra na qual o autor soube sentir a magia afro-brasileira como algo de vivo e profundo, justificado e poético;assim é que, ao passo que a ideologia progressista é o nervo da trama e sua razão de ser tudo que há de belo no filme, seja formalmente ou como intuição psicológica,vem da magia sentida como uma realidade fascinante e humana, se bem que històricamente condenada. Em particular o que mais impressiona no filme de Glauber Rocha é o fato de não ser a magia - apresentada como um fenômeno folclórico, mas sim como uma tentação, uma insídia , um fascínio, uma volúpia de regressão e de aniquilamento. Não se trata em suma,de uma prática externa mas sim de um fato de consciência e como tal, de uma realidade-histórica.



Ao lado dessa intuição - da função dialética da magia nos confrontos do mundo, é necessário também recordar a notável representação da vida do vilarejo brasileiro, compreendida de maneira popular, de modo a fazer pensar no cinema de Eisenstein. Descrita com vivaz sentido de ritmo e de montagem, essa vida é nos apresentada sôbre o fundo - das grandes praias batidas pelo oceano e contornadas - pelas palmeirasbrasileiras.

O autor sentiu êsse ambiente natural com a mesma vivacidade e a mesma autenticidade com que sentiu os homens que ali vivem. Disso resultou um filme completo e admirável, que pode ser definido, com justiça, como um filme nacional.



TERRA EM TRANSE

Em seu terceiro filme, - "Terra em Transe", Glauber Rocha procura retratar as contradições de uma sociedade que se quer transformar, mas ainda está prêsa politicamente ao passado.

O roteiro de Glauber, .. "Terra em Transe" é um trabalho que resulta de uma meditação sôbre o movimento - sócio-político desbaratado em abril de 1964, ampliada, ao que parece, para uma visão geral da política no mundo subdesenvolvido latino-americano. Num país imaginário, confrontam-se um demagogo fascista e um político reformista que pretende uma renovação social sem revolução, sem romper com o "status quo", por vias legais e conchavos. Entre - êles evolui um jovem político, o jornalista Paulo Martins, que quer levar o re

formista e assumir atitudes firmes, mas é vencido por politicagem, entendimentos, conciliações e capitais estrangeiros; e êle próprio, apesar de suas atitudes e sua pureza, pertence ao meio dos políticos corruptos ou impotentes. O roteiro é uma visão crítica dos últimos tempos que antecederam abril de 1964, que não só ataca os políticos como também o jovem que, com todo seu ardor e honestidade, foi na onda dos outros e se colocou no fundo, numa posição antipopular, e ataca principalmente a noção de povo que vigora no antigo regime e era tôda maculada de peleguismo. "Terra em Transe", mais uma condenação moral do que uma análise sociológica, foi escrito com ódio, com raiva, é uma obra de quem foi mistificado e se mistificou, fundou esperanças sólidas em ilusões e acorda. A personagem que parece ser a mais importante é a do jovem político que, mais desenvolvido, será não só um prolongamento de Firmino (Barravento) e de

Antonio das Mortes (Deus e o Diabo), como poderá ser - também uma visão crítica da atitude política dêste último. "Terra em transe" é um trabalho diretamente provocado pela reviravolta de abril de 1964, e que não assume a posição fácil de estar contra o novo regime, a favor do antigo. Procura-se antes analisar o passado, insistindo muito na inconsciência das bases em que se apoiava tôda uma política e êsse fato já é uma procura de novos caminhos. Fomos enganados e nos enganamos: precisamos procurar os motivos.

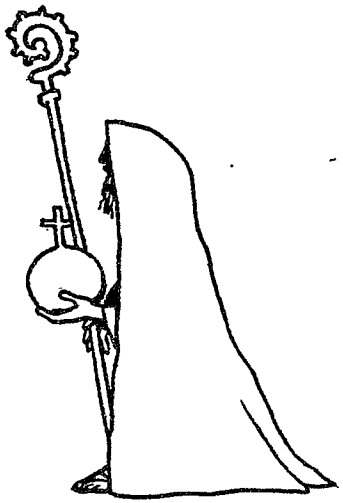
DEUS E O DIABO

Manuel mata o patrão que o rouba. Sua revolta o levará a associar-se inicialmente ao beato Sebastião, em seguida ao cangaceiro Corisco. O primeiro momento da revolta é um misticismo violento, que promete ao sertanejo um país imaginário em que o deserto vira mar e correm rios de leite. O segundo momento é uma violência mística, a cega destruição. Nos dois casos trata-se de uma revolta alienada em que o vaqueiro não afronta seus problemas, mas é desviado deles por atitudes delirantes, que canalizam sua necessidade de mudar a sociedade e sua agressividade. O afastamento da realidade pela alienação coletiva, já era um dos temas de "Barravento", em que os pescadores procuram soluções religiosas para problemas concretos. "Deus e o Diabo" amplia o filme precedente: não só passa de uma realidade predominantemente africana a uma religião predominantemente cristã, como também capta as duas atitudes principais que marcaram até há alguns anos, a revolta nordestina, e que podem ser simbolizadas pelas figuras de Antonio Conselheiro e Lampião. Êsses dois momentos da revolta não trarão - progresso algum para Manuel, a não ser libertá-lo de sua alienação e permitir que êle enfrente a realidade e procure soluções objetivas.

O filme é dividido em duas partes (fanatismo- cangaço), com uma introdução e um epílogo. Cada uma é dominada por uma personagem que condensa em si as principais características do tipo de revolta (o beato, o cangaceiro) e que não aparece na outra parte. Só não respeitam essa divisão o cego, cantador que está fora do enrêdo e pura o fio narrativo, podendo ter o papel de "menestrel de jeu" quando leva Manuel a Corisco; o vaqueiro e sua mulher Rosa; e Antonio das Mortes, sendo que êste e Manuel seguem duas linhas paralelas que

atravessam o filme todo, ou melhor, Antonio das Mortes condiciona seu comportamento pelo de Manuel (é pelo menos o que êle diz e o que Glauber Rocha confirma).

As duas experiências de Manuel são interrompidas - por Antonio das Mortes; é êle que põe fim à história do Monte Santo, matando os fanáticos, embora o beato - já tivesse sido morto por Rosa (mas depois êle se - atribuirá êsse assassinato); e êle é que põe fim à aventura do cangaço, matando Corisco. Eliminando as fontes de alienação, dá a Manuel a possibilidade de agir - racionalmente. Essa ação só poderá ser a guerra, uma guerra que será a aplicação de meios humanos para a resolução de problemas humanos. " Uma guerra sem a cegueira - de Deus e do Diabo. E para essa guerra venha logo, eu que já matei Sebastião vou matar Corisco" diz Antonio das Mortes. No entanto essa atitude não é monolítica: Antonio não age dessa forma como um revolucionário dedicado à causa: para matar fanáticos e cangaceiros, é pago por aquêles que oprimem o vaqueiro. Êle é vendido - ao inimigo. De "A Grande Cidade" e "Cinco vêzes Favela" em que a classe média se escondia de si própria para escapar a sua má consciência e a seus problemas, - até "Deus e o Diabo" o cinema brasileiro percorreu todo o caminho necessário para que enfim não possamos mais



deixar de nos examinarmos a nós próprios, de nos interrogarmos sôbre nossa situação social, sôbre a validade de nossa atuação e sôbre nossa responsabilidade social e política.

Quando você começou "Deus e o Diabo", você tinha a experiência de um filme atrás de você ...

GLAUBER:

Em "Deus e o Diabo" desenvolvem-se algumas coisas que estão em "Barravento". É também um filme híbrido, - não se pode negar que a sombra de Eisenstein está presente nesse filme, sobretudo na primeira parte. Eu - gosto muito de Eisenstein, - mas vivo numa realidade que não é uma epopéia no estilo de Newski, nem um drama histórico estilo Ivan.

Em que sentido "Deus e o Diabo" está na literatura - de cordel ?

GLAUBER:

Como os poemas da Idade Média ou os westerns, há uma grande tradição de versos populares e de canções, que vêm de herança portuguêsa e espanhola; é a dos cantadores, que agora tornou - se no Nordeste especialidade dos cegos, êles têm uma imaginação maior e inventam lendas. Todo o episódio de Corisco segue a decupagem - de uma canção. Quando conversei com alguns cegos e também com o homem que matou Corisco, êles me contaram mais ou menos a mesma história, mas cada um misturando à verdade detalhes inventados. A expressão portuguêsa Verdade e Imaginação, é muito popular no Nordeste, os cegos nos teatros populares, nos circos, nas feiras dizem : eu vou lhes contar uma história que é de verdade e de imaginação, ou então:- é imaginação verdadeira. A idéia do filme veio espontâneamente, com uma certa evidência. Tôda minha formação foi feita nesse - clima. Não houve nada de intelectual na minha posição.

O filme apareceu para você como uma visão ?

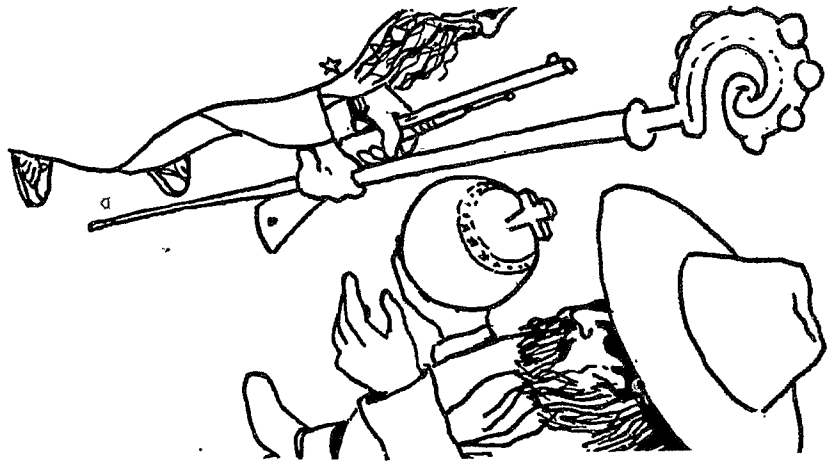
GLAUBER:

Sim, foi exatamente isso. E a leitura também me ajudou, pois sou leitor mais assíduo de poesia que de romance; talvez seja um êrro, pois me acusam de falta de realismo nesse filme, mas acho que no fundo meus filmes são realistas. Eu reencontro a verdade porque abordo problemas sócio-históricos, mas não se trata de neo-realismo. Isso dito, sinto-me muito mais sensível à crítica; hoje em dia, quando dizem que os meus filmes são ruins por não serem realistas, fico sensibilizado por essas observações. Tenho a impressão de não ter uma visão crítica e cultural completa, mas aqui trata-se de uma realidade, de uma cultura, e mesmo de uma reação global a um colonialismo cultural muito complexo. Nós estamos em crise, em um estado de transe.

O DRAGÃO DA MALDADE

A história é simples como as histórias cantadas pelos cegos nas feiras nordestinas : Antonio das Mortes, o matador de cangaceiros, chega à cidadezinha de Jardim das Piranhas para enfrentar o bando de Coirama, um cangaceiro que acredita ser Lampião reencarnado. A encenação é exasperante como a dos filmes modernos de Paris, Roma ou Londres : um tiroteio, mortos caindo, um homem barbudo e uma mulher loura se beijando por cima dos corpos, um padre que tenta separá-los com um crucifixo. A platéia em Cannes aplaudiu e vaiou ao mesmo tempo esta sequência inicial de "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro", filme com que Glauber Rocha reedita as aventuras de Antonio das Mortes, seu personagem de "Deus e o Diabo" (1964).

Os personagens de Glauber Rocha geralmente gritam, gesticulam, explodem e desta vez o diretor gravou as suas vozes em som direto, na hora da filmagem, um recurso até agora inédito no Brasil em filme de longa metragem. Além disso, todo um requinte de produção: flôres artificiais e imagens de santos nos interiores, roupas desenhadas em função dos seus contrastes, um bar pintado de vermelho para se destacar das casas amarelas. E personagens que tornam ainda mais agudos os contraditórios sentimentos de justiça de Antonio: um coronel com delírio de grandeza, um delegado cheio de ambições políticas, uma mulher solitária, um professor desiludido, um cangaceiro, uma santa. "O que existe de particular numa cultura não impede que ela seja entendida por outras culturas" respondeu Glauber aos jornalistas de Cannes. Para êle que sempre quis fazer cinema popular .. "sem concessões ou imitação de formas estrangeiras, "O Dragão" é um bom teste depois do fracasso parcial de "Terra em Transe" diante do público. Êle gostaria que as platéias corressem ao seu filme com o mesmo entusiasmo com que assiste faroestes, e como o povo na praça de Jardim das Piranhas canta num desafio: "Se aprepara gente,/se aprepara que agora vai ter/ o duelo do Dragão da Maldade/ contra o Santo Guerreiro!"



ANTONIO DAS MORTES

Maurício do Valle, 34 anos, 1,82 m de altura, 90 kg., acha que qualquer ator com o seu tipo poderia ser Antonio das Mortes. E Glauber Rocha hesitava muito em incluir o personagem em "Deus e o Diabo", não sabia bem o que fazer com êle, e deixou Maurício do Valle esperando 20 dias na Bahia enquanto filmava outras cenas. Mas uma manhã, repentinamente, Glauber "pegou o bicho" como diz Maurício, e, na sequência em que massacra os beatos no Monte Santo, Antonio das Mortes abriu caminho a bala para se tornar o mais discutido personagem do cinema brasileiro.

Para Maurício do Valle, êste personagem que Glauber imaginara numa novela dois anos antes de "Deus e o Diabo", é um mau caráter. Mas é possível vê-lo de muitas outras maneiras. O destino de Antonio das Mortes, segundo alguns críticos, é uma condição trágica: êle não se realiza no seu mundo de justiceiro e não consegue se livrar dos remorsos. Mata, arrepende-se e volta a matar. No "Dragão da Maldade" êle chegou a gritar para os cangaceiros e beatos que deveria liquidar :- "Lutem com suas idéias, elas valem mais que eu". Porque Antonio mata ? "Sem cangaceiros e sem beatos o povo vê mais claro..." Antonio que nos gestos e nas roupas lembra muito os personagens taciturnos do faroeste americano, é um vendido que vagueia de aldeia em aldeia com ar cansado e angustiado. Ainda assim, considera-se um enviado de Deus, dizendo em "O Dragão da Maldade" :- "Professor, a gente briga junto, mas de um modo diferente, os negócios da política são com o senhor.- Meu negócio é só com Deus". Para Antonio, Deus é o povo, e o Diabo é a riqueza. Beatos, cangaceiros e jagunços são filhos da mesma paisagem. E êle se desespera:" O melhor é morrer de vez que a gente é tudo a mesma coisa!"

O cineasta Luís Buñuel elogiou o personagem e Guimarões Rosa disse que Antonio das Mortes "resume a ética sertaneja". Em 1966, a TV Globo pediu a Glauber um seriado com Antonio das Mortes, que acabou não sendo feito: "O cinema brasileiro sempre foi "underground" como a TV Globo é o "underground" da CBS".

O personagem que está na origem de Antonio das Mortes existe, tem mais ou menos 70 anos e se chama José Rufino: eu o encontrei e falei com êle. O ator que faz seu papel também o encontrou, e o escutou também, - aproveitando o que aprendeu com êle para criar o papel. Pode-se mesmo ver êste personagem num curta-metragem- de Gil Soares. Êle matou vários cangaceiros. Antes de fazer "Deus e o Diabo", eu fiz pesquisas e o encontrei. Êle me contou tudo, até mesmo o assunto de "Deus e o Diabo". Tôda a segunda parte foi feita baseada no que êle me disse. É uma pessoa espantosa, porque êle nunca conta duas vêzes a mesma estória. Eu fiquei fascinado, e pouco a pouco nós nos tornamos amigos."

Se o personagem que serviu de modêlo a Antonio das Mortes visse o filme em que Antonio das Mortes muda de lado, como reagiria ?

GLAUBER:

"Êle reagiria muito bem, porque êle mudou de lado frequentemente; êle já trabalhou a serviço de vários interêsses. Eu estava falando há pouco da cidade de Santa Brígida, cujo chefe morreu no ano passado. Êle se chamava Pedro; e Sérgio Muniz fêz um documentário a respeito dele. Do ponto de vista de relações místicas, havia uma mistura de catolicismo e protestantismo, nisso todos são solidários. É por isso que Antonio diz ao professor: "os problemas políticos são seus negócios ; meus negócios são os problemas de Deus". Êle não se torna uma personagem real

mente revolucionária, sua mudança é por motivo moral; é mais um problema moral do que político. Êle é simplesmente um tipo de classe média, mas no Brasil, o proletariado e a classe média - são mais ou menos a mesma - coisa, êle tem todos os complexos dessas classes. Quando êle é tocado pelo mito da Santa, tem uma reação que é muito difícil explicar, muito subjetiva. Mesmo que eu seja de uma formação protestante, estou extremamente - fascinado pela estética do catolicismo. Eu sou ateu, - mas tudo que toca à macumba, à religiões negras, me atinge bastante sua mise-en- cène. Na Bahia, por exemplo, a civilização negra conseguiu impor sua religião, sua cozinha, sua música, sua dança. Politicamente, ela assistiu à ditadura de Vargas por uma verdadeira guerra - clandestina."

A personagem de Antonio-das Mortes reduz-se a uma contradição. Não é que êle viva dessa contradição, que ela seja um dos momentos de sua vida: ela constitui seu próprio ser. Quando, em .. "Deus e o Diabo", Antonio - das Mortes, antes de matar Corisco, anda em zigue - zague para escapar às balas, a direção concretiza com grande fôrça a contradição da personagem.

Não pode haver melhor - ilustração do "bastardo sartreano" que Antonio das Mortes : o Hufo de "Les Mains Sales" está filiado ao partido comunista, mas não está integrado nele porque - não consegue desprender -se de sua condição de burguês, e não está integrado na burguesia que o rejeita porque pertence a êsse partido. A estrutura das duas personagens é extremamente parecida. Antonio das Mortes não consegue enfrentar essa contradição, quanto menos resolvê-la. Ela pode ser dialética para a sociedade mas não o é para êle. Êle tenta simultâneamente eliminá-la e sublimá-la. Para eliminá-la, Antonio quer transformar-se em mistério. Êle é o incompreensível, não é nem isto nem aquilo, êle é a contradição enigmática, e sua consciência está pouco clara que, "num quero que ninguém entenda nada de minha pessoa". Sua pessoa é tão contraditória que nem nome pode ter..."Qual é a sua graça?" pergunta o cego, e êle responde: "Num conhece pela voz?" Antonio das Mortes não pode ser nomeado. Para sublimá-lo, êle tentará transformar-se em predestinado. Cumprirá sua função a qual êle julga histórica, mas não lhe compete decidir sôbre essa função nem apreciá-la: "Fui condenado Nêste destino e tenho de cumprir, sem pena e pensamento!"

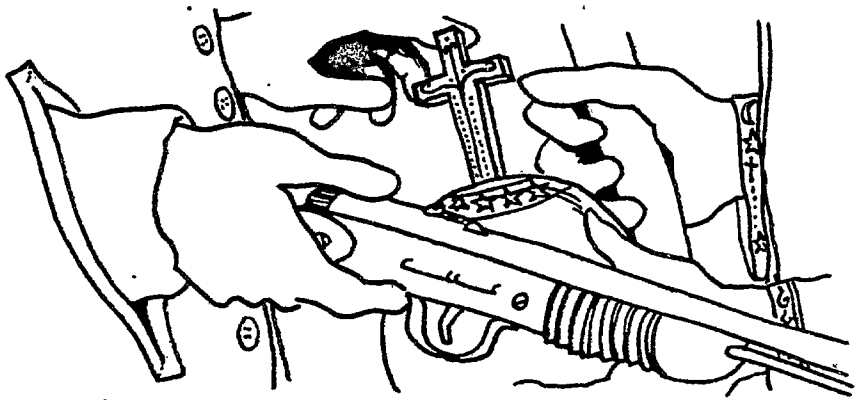
Antonio livra-se de suas responsabilidades por via metafísica. Mas nem por isso está quite: não se livrará de sua má consciência - "andando com remorso" - diz a canção do filme. Sua função é acelerar o curso da história e precipitar o advento da guerra, que será a guerra de Manoel vitorioso. Poder-se-ia pensar que, - através dessa ação, êle se integrasse no movimento - guerreiro, se ligasse a Manoel. Não. Êle é e fica solitário. Êle é apenas uma contradição e está maculado pelos contatos com o inimigo. Êle dá a Manoel a possibilidade de fazer a guerra, mas não é a guerra dele. Nada sendo, êle, sendo mera contradição, a guerra nada pode ser para êle.

O tratamento dado a Maurício do Valle no papel é a exteriorização do conflito: uma longa capa envolvendo - lhe o corpo volumoso, dissimula seus gestos; um chapéu de abas largas sombreia o seu rosto. A parte mais viva de seu corpo são os - olhos. Anda sempre só, enquanto deveria, se se quisesse ser verossímil, estar acompanhado por jagunços; é que Antonio das Mortes é solitário, não pertence a grupo algum, nem aos proprietários de terra, nem à igreja, nem ao povo revoltado, e é um indivíduo sem semelhantes. Não que não haja outros Antonios das Mortes,- mas inclusive, não sente - afinidade com os outros. Antonio jura "em dez igrejas-sem santo padroeiro".

Antonio das Mortes teve

uma grande repercussão pública, não apenas entre a intelectualidade; foi certamente julgado apto a seduzir o grande público, pois Glauber Rocha recebeu um convite para fazer uma novela de televisão que teria - Antonio das Mortes como personagem principal. Antonio recebeu os qualificativos - os mais grandiloquentes :- "êle se reveste de um determinismo quase didático", " ascende instantâneamente a uma situação clássica", " é a personagem da Necessidade, é um "instrumento eficiente da História". Êsse tom é uma constante; outra é que tais grandes palavras enigmáticas deixam intácto seu mistério. O próprio Glauber Rocha encontra - dificuldades - em falar - de Antonio. Diz - que "o filme é uma fábula,- só para ser realista em Antonio das Mortes". Dependendo do sentido da palavra - realista, ou todo filme é realista, ou a ação solitária de Antonio não o é. Diz por outro lado, que Antonio "está numa zona mitológica", ou então que "êle é mitico- e não é mítico". Indiscutìvelmente, Antonio das Mortes resiste à interpretação não apenas à do cantador cego, mas também à nossa.

Antonio está entre dois pólos, não se integrando em nenhum; é solitário; não se realiza; enquanto as outras personagens são encaminhadas no fim do filme, êle - não o é; desaparece. Êle dá a possibilidade de realizar a guerra; a guerra é problema dos outros,



Encontramos em Antonio- das Mortes: a estrutura da situação social da classe - média, tratando-se desta - vez, nìtidamente, de sua parte progressista. Ligada às classes dirigentes pelo dinheiro que estas lhe fornecem, pretende colocar- se na perspectiva do povo. Esta situação, sem perspectiva própria, faz com que ela não consiga constituir - se realmente em classe, mas seja atomizada. Em Antonio - das Mortes tem essa má consciência de que fala Marx. - Essa má consciência não é outra que a de Glauber Rocha, que a minha, que a de todos nós, ou melhor, de cada um de nós. E é por isso, parece-me, que Antonio das Mortes tem tamanho poder de sedução, e por isso resiste tanto à interpretação por que interpretar Antonio é nos analisarmos a nós próprios.

Antonio das Mortes encerra uma fase do cinema brasileiro e inaugura uma nova a qual é o papel da classe média no Brasil. E êsse cinema será predominantemente urbano. Até Antonio das Mortes, tivemos a época em que o cinema conquistou uma maneira de pôr na tela as contradições da pequena burguesia, e nessa época nosso cinema pode ter-nos dado a impressão de que a classe média progressista era possuidora de soluções para os problemas do Brasil: agora, depois de Antonio das Mortes vamos examinar êsse problema e, se formos honestos, o que descobriremos não será obrigatòriamente a nosso favor.

Em "Deus e o Diabo", Antonio das Mortes tem em si uma dimensão trágica, pois é impossibilitado de realizar-se em seu mundo e à própria lógica de seu destino- só lhe permite encontrar na morte sua realização; mas tem no filme um papel político positivo , já que torna possível a guerra de Manuel. Mas, porque pensar - que a morte do beato e do cangaceiro permitirá a Manuel fazer a guerra ? Porque não pensar que a própria guerra destruirá forçosamente o beato e o canga -

ceiro? Porque não pensar - que, se o próprio Manuel - não fôr capaz de eliminar o beato e o cangaceiro, isto é, de superar suas duas revoltas alienadas, tampouco será capaz de fazer a guerra, ou seja, de tornar sua revolta uma revolução? Não foi Manuel que eliminou as suas alienações; foi um terceiro o que não significa que Manuel deixou de ser alienado. Manuel, depois de ter matado o latifundiário, comporta-se pràticamente como um ser inerte que se deixa guiar pelo beato e pelo cangaceiro; quem afirma que após a morte de Corisco, Manuel passe da inércia à ação? Muito provàvelmente, Manuel - procurará agarrar-se a uma nova possibilidade, a uma - nova ilusão de saída. E nesse caso, quem dará a Manuel essa nova ilusão de saída ? O próprio Antonio das Mortes? O govêrno federal? O papel social que Antonio se atribui e transforma em destino, não será uma mistificação? Aí está a meu ver, - nesta mistificação, a verdadeira e essencial contradição de Antonio, embora êste papel político seja apresentado no filme como coerente e até pré-revolucionário, o que Glauber confirma após a realização do filme: "Antonio é realmente uma personagem deflagradora, pré-revolucionária". Porque considerar que cabe a Antonio, à classe média, livrar Manuel de sua alienação? Pensar - que a classe média possa fazer tôda a revolução popular seria forte demais e pareceria até anti-histórico; ao povo compete encontrar - suas próprias soluções; soluções aprontadas pela classe média seriam eivadas de erros burgueses. Mas pensar que o povo possa fazer tôda sua revolução, inclusive livrar-se de sua alienação, isso não. Então qual seria o papel da classe média progressista? Essa contradição "Deus e o Diabo" não aborda. Nada indica que o cinema depois de Antonio das Mortes - não mostre que a perspectiva que êle pretende abrir - para Manuel seja na realidade uma perspectiva para êle próprio, Antonio das Mortes.

GLAUBER:

"Eu filmei "Barravento", num estado de crise, abandonava as idéias da adolescência... Diferentemente dos - intelectuais franceses, nós temos uma formação cultural muito confusa: lê-se primeiro os dadaístas, depois a tragédia grega. Conhecemos o romance americano de Faulkner e em seguida descobrimos Rimbaud e Mallarmé. As universidades não funcionam mesmo, os livros chegam numa grande desordem. A formação de um jovem brasileiro é incoerente, se êle não tiver a chance de estudar na Europa. Nessa época eu era Surrealista, futurista, dadaísta e marxista ao mesmo tempo. Aqui, tôdas as teorias de Eisenstein chegam - em tradução espanhola e depois portuguêsa e, como os cine-clubes e as cinemate - cas são bem organizadas, a obra de Eisenstein é muito conhecida. Nós éramos todos eisensteinianos radicais e não admitíamos que se pudesse fazer um filme a não ser com montagem curta, primeiros planos, etc... "Rio 40 Graus" foi influenciado pelo neo-realismo. Gostamos - muito do filme do Nelson - porque era de fato o primeiro filme brasileiro do ponto de vista estético; fazíamos ressalvas porque não - era um filme eisensteiniano. No começo do cinema novo, - lembro-me muito bem que minha amizade por Hirzman se devia ao fato de que êle - gostava de Eisenstein. Eu era muito radical, "Páteo", é um filme feito de metamorfoses, de símbolos, de montagem dialética. Quando eu quis filmar "Barravento", - compreendi que muitas teorias haviam criado em mim idéias esquemáticas e quis me libertar, porque era uma

mitologia eisensteiniana - não digerida. "Barravento" - foi feito num outro espírito, mais direto, mais verdadeiro, cheguei a registrar a música negra ao vivo ...

Os personagens femininos em "Deus e o Diabo" têm um papel mais importante do - que geralmente se pensa.

GLAUBER:

Essa observação me foi feita muitas vêzes e nunca cheguei a comentar. Em "Barravento", "Deus e o Diabo", e também "Terra em Transe", as mulheres têm consciência do que se passa, consciência da "história". Em " Barravento", um personagem feminino dá sua própria vida como exemplo, se sacrifica mesmo pelo povo, leva um homem a assumir uma posição - política e morre. Eu tenho muita dificuldade em trabalhar com os personagens femininos. Escrevi diversos - roteiros, nos quais eu tinha dificuldades em criar - personagens femininos, que são comigo sempre muito - conscientes e têm uma influência moral e política.

Mas não Sílvia em "Terra em Transe" ?

GLAUBER:

"Não, Sílvia certamente não, mas ela está em segundo plano, é uma musa, uma expressão da adolescência - que se torna uma imagem fugitiva. Sílvia, aliás, não diz uma palavra em "Terra - em Transe", porque não consegui colocar uma palavra - em sua boca. Escrevi vários diálogos para ela, mas depois foram cortados porque, o que ela dizia ficava ridículo. Sara talvez diga as coisas um pouco como homem. Talvez exista aqui um fenômeno de compensação, porque não encontro na realidade - brasileira, frequentemente, mulheres tão conscientes."

GLAUBER:

"A fome latina não é sòmente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema-Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo-sentida, não é compreendida. Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro, na maioria, não entendeu. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Sabemos, nós que fizemos êstes filmes feios e tristes, êstes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecniocolor - não escondem, mais agravem-seus tumores. Assim, sòmente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. O cinema novo necessita processar-se para que se explique, à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz do pensamento que não estejam debilitados pela fome . O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente - enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos novos e não uma entidade privilegiada do Brasil. O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isso mesmo, de tôdas as fraquezas consequentes de sua existência.

Alguém perguntou como é possível reconciliar revolução e folclore.

GLAUBER:

"Em verdade, é porque se trata de um instrumento de resistência cultural, tanto quanto político."

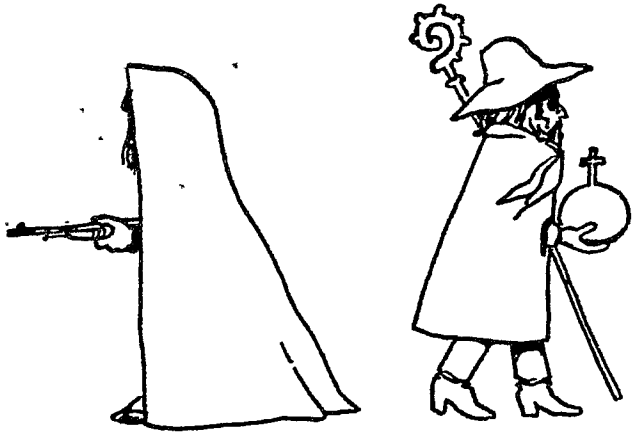
Você fêz "Dragão da Maldade" em reação a "Terra em Transe" ?

GLAUBER:

"Não, para mim o "Dragão

da Maldade" representa meu primeiro real esfôrço cinematográfico. De mais a mais são os problemas da terra em que nasci. Está muito ligado à minha infância e à minha vida. Mesmo que "Terra em Transe" tenha sido mais atacado pela crítica, é para mim o meu filme mais importante. "Dragão da Maldade" e "Deus e o Diabo" foram mais fáceis de fazer. "Terra em Transe" corresponde a uma expressão mais profunda de minha vida, a uma operação mais intelectual. "Dragão da Maldade" e "Deus e o Diabo" vão de encontro a uma certa tradição cultural e cinematográfica, é muito diferente daquela que está na origem de "Terra em Transe". No Brasil, já estão todos os dados do "western", e um filme como "Dragão da Maldade" vai nessa direção.

"Macunaíma" e "Brasil - Ano 2000" estão na linha cinematográfica de que você está falando ?



GLAUBER:

"Não na linha eisensteiniana, mas mais numa tendência que se chama tropicalismo. Sem falar da leitura e da montagem, êsses filmes são bastante estranhos do ponto de vista da estrutura dramática e da direção.

Quanto à montagem, são filmes bem trabalhados; a concepção sobretudo, é surpreendente. Tudo se passa dentro do quadro. "O Alienista" é também tropicalista; mas no último filme de Diegues, "Os Herdeiros", já se encontra novamente êsse espírito eisensteiniano, do qual eu estava falando.

Quais foram as reações do público brasileiro a ... "Terra em Transe" ?

GLAUBER:

"É bastante complexo. Eu tive experiências muito diferentes com "Deus e o Diabo" e "Terra em Transe" e êste vendeu muito bem no Rio e em São Paulo (100.000 entradas no Rio e 100.000 em São Paulo, para nós isto é muito), mas não funcionou no interior do país. Para "Deus e o Diabo" foi exatamente o contrário: o filme teve um grande sucesso no interior."

Êsses filmes provocaram reações quanto ao seu sentido político ?

GLAUBER:

"Terra em Transe" suscitou um grande número de polêmicas. A discussão saiu até mesmo do quadro cinematográfico. O filme foi discutido no Senado e na Câmara dos Deputados. Os jornais políticos deram-lhe os seus editoriais. A esquerda acadêmica atacou o filme dizendo que era fascista. A extrema esquerda disse que era um filme revolucionário. Quando o filme foi lançado, eu estava na Europa. Quando voltei, tive em mãos uma pasta de recortes de imprensa, e fiquei muito surprêso. Mas a discussão nunca passou dos limites das cidades. No interior as pessoas não entenderam o filme.

Por que não entenderam ?

GLAUBER:

"Não é um filme muito organizado, eu não procurei resolver problemas ao nível teórico, não quis fazer um filme utópico, dar opiniões em função da moda política brasileira. Econômicamente e politicamente o Brasil é

um país muito particular na América Latina. As teorias sócio-políticas mudam a cada mês, o que faz com que as ciências políticas estejam sempre em atraso. A política muda sem parar. Não se pode conhecer a realidade que se torna cada vez mais estonteante. É por isso que o filme não foi muito pensado teòricamente, nem em têrmos de montagem, nem de filmagem. É menos um filme didático e mais um filme polêmico e de agitação."

Quando se fala de cinema as opiniões se dividem. Algumas pessoas dizem que se o govêrno brasileiro deixa fazer êsses filmes, mesmo se êstes perturbam um pouco a sua distribuição, é sinal que êsses filmes não representam algum perigo. Outras pessoas se perguntam o contrário: se o govêrno sabe que você representa para êle um perigo, como você e o govêrno se inter-relacionam ?

GLAUBER:

"No tempo de Goulart e mesmo no tempo de Kubitchek nós nunca tínhamos relacionamento com o Estado. No tempo de Goulart tínhamos até mesmo a possibilidade de estar no poder. Goulart nomeou Nelson dos Santos para a presidência do grupo executivo do cinema. Êle não aceitou, dizendo: " Não se deve trabalhar com o Estado, não se deve criar instituições cinematográficas no Brasil". Nós trabalhamos fora disso, financiados por bancos pertencentes a burgueses progressistas que nos emprestaram dinheiro com elevado interêsse de 4% ao mês (e isso se tratava de empréstimo e não de subvenção). O Instituto Nacional do Cinema continuou a nos combater. É uma situação de guerra constante; de um lado a censura política e moral que nos ataca, de outro o terrorismo da esquerda verbalista, que quer nos dar orientações políticas. Para nós, a vanguarda pertence à prática. A insistência do Cinema Novo no Brasil é um desafio aos derrotistas. Nós somos organizados e capazes de sustentar a luta. O INC gostaria de ter ao seu serviço os diretores, mas ao mesmo tempo êle recusa os filmes que fazemos. Nós não temos, portanto, nenhum relacionamento com o Instituto, fora relações administrativas, pois é preciso ter o certificado de qualidade antes do filme ser lançado.

Para você, portanto, o que resta de mais importante é que haja, não um filme feito, mas dezenas deles, mesmo que a qualidade não seja tão boa.

GLAUBER:

" Sim, a minha grande discussão com a crítica brasileira parte sempre daí.

Um filme brasileiro pode ser ruím para o seu autor, mas êle não é jamais negativo do ponto de vista do progresso.

É uma espécie de doping quantitativo.

DIRETÓRIO ACADÊMICO "LUPE COTRIM" - E.C.A.

PRESIDENTE :- Neuza Fiorda

DEPARTAMENTO DE CINEMA DO D.A.

SELEÇÃO DE TEXTOS E ORGANIZAÇÃO DA APOSTILA DE :-

Alain Fresnot

Antonio Delfino C. Araujo

Alice Yumi Hattori

Margarida M. Ferreira

Marina de Souza

Marisa de Siqueira Campos

Wagner Paula de Carvalho

CAPA E ILUSTRAÇÕES :-

Laerte Coutinho

Rata : Onde você leu Einstein era pra ler Esenstein

Se não percebeu na hora é porque é burro.

junho/71.